



Uns nadas: atravessando a arquitetura, pelas bordas

Sônia Salzstein

Recentemente quando instada, num debate, a se pronunciar sobre as relações entre arte e arquitetura¹, Iole de Freitas simplesmente fez notar ao público presente que “seu trabalho não tinha, em sentido rigoroso, uma ‘relação’ com a arquitetura, mas que a arquitetura desde sempre estivera posta como possibilidade para ele, uma virtualidade que mais cedo ou mais tarde seria natural aflorar”. De que “arquitetura” então se falava? A crer na generalidade subentendida no tema proposto, e no contencioso que imediatamente trazia à tona – “Arte e arquitetura na cena contemporânea” – era de se esperar que mais uma vez estariam na berlinda o paradigma moderno e o tanto de ressentimento e perplexidade que seus “desvios” ou sua “maligna culminação” contemporânea (conforme o ponto de vista adotado) inevitavelmente incitariam.

Como poderia, entretanto, uma obra que não escondia sua filiação à tradição construtiva

declarar morta e enterrada a aspiração moderna à convergência daquelas duas esferas, a qual assinalaria nada menos do que o encontro final da arte com o mundo da técnica, em vigorosa e duradoura emulação recíproca, não importando o quão atribulado, ou mesmo irrealizável, tal encontro desde sempre se anunciasse? Por outro lado, como poderia, ainda que guardasse na raiz a idéia eminentemente moderna de insuflar de expressividade o mundo da técnica, deixar de reconhecer a teatralização espetacular sob a qual a arte e a arquitetura contemporâneas parecem finalmente proclamar a prometida convergência?² Como – e agora retesando a um dilema a pergunta anterior – denunciar a “irrealidade” de um mundo em que os critérios a esse respeito, tudo indica, ingressaram noutra ordem de razões?

Ocorre que no trabalho de Iole de Freitas há algo como uma resistência eroticamente provocativa à proclamação catastrófica da morte

Sônia Salzstein é professora do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Este ensaio reúne dois artigos escritos originalmente para serem publicados em separado.

¹ O debate ocorreu em 6 de julho de 2004, no âmbito da exposição *Frank Stella e Nuno Ramos*, realizada em São Paulo pela curadora Vanda Klabin e aberta ao público no período de 8 a 11 de julho. Participaram do debate do dia 6, além da artista, os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Janete Costa, o crítico e historiador da arquitetura Guilherme Wisnick e a artista Nuno Ramos, como mediador.

² Não sendo aqui o caso convocar um outro debate, permito-me ao menos observar o óbvio, para o que empresto, em parte, argumento de Otilia Beatriz Fiori Arantes: a premissa idílica da fusão da arte no

daquela pretensão moderna – mesmo que no momento presente já não se trate, ninguém duvida, da regeneração estética de um desencaminhado mundo da técnica, mas da aventura improvável de extrair um grão de subjetividade a uma tecnologia cada vez mais voltada à realização de seus próprios fins imanentes. Tal atitude, na contramão dos tempos, pode ter sido alimentada por duas circunstâncias históricas fortes na biografia de Iole. Em primeiro lugar, cabe lembrar que o trabalho se formou no caldo de crise em que o neoconcretismo havia submergido as aporias da modernidade industrial da primeira metade do século XX (e o extraordinário é que o tenha feito de uma posição periférica...).

Nesse caldo de crise não se havia corroido, ao menos no que concerne à arte brasileira (*et pour cause*), um aguerrido ânimo de construção, que perseverou, doravante crítico e anárquico, nas correntes que se seguiram ao otimismo cultural dos anos 50 e em especial à radicalidade da experiência do movimento neoconcreto. Estas, aliás, muitas vezes desdobravam as reflexões neoconcretas em novas e imprevistas direções, chegando a resultados algo próximos do informe ou de uma arte processual que a des-

peito de tudo não abria mão de um lírico vitalismo da forma e dos materiais. Além de ter testemunhado o surgimento de inúmeros e notáveis percursos artísticos individuais, escaldados pelo desencantamento da “modernização feliz” dos anos 50, a artista decerto não permaneceu alheia à vaga inconformista, iconoclasta mas também energética e propositiva que eclodia na cena cultural brasileira a partir da segunda metade dos anos 60. O tropicalismo, a produção cinematográfica pós-cinema novo, uma literatura de descontinuidades, recortes e profundas imersões num eu doravante “descentralizado”, o teatro de militância política como também de transe e provocação ao público são exemplos dessa atmosfera criadora.

Em segundo lugar, a atitude vigorosa que é marca registrada do trabalho de Iole – uma permanente despedida da tradição construtiva, mas também a contínua e implacável reproblemática desta para o presente – talvez pudesse de algum modo se explicar no fato de que mais tarde, no início do decênio de 1970, a artista percebesse no ambiente italiano, no qual viveria por alguns anos³, não o tipo de realismo desencantado e pragmático que dominava o

mundo da técnica, tendo há muito se desenganado em face da emergência de uma onisciente tecnologia, engastando-se de modo imanente e autônomo no “mundo da vida”, é sinal de que uma potencialidade nevrálgica da modernização terá se realizado – e não de que teria gorado, como prefeririam crer alguns. É sinal, precisamente, de que terão se consumado – e não se desvirtuado – os rebaixados desígnios da racionalidade técnica, em conformidade com os imperativos da lógica do capital. Arte e arquitetura aparecem, então, finalmente dissolvidas uma na outra, não exatamente como a imaginação moderna entrevira: ambas se embaçam mutuamente, absorvidas por um novo mundo da “Cultura”. A arquitetura, posta como nunca no cerne da vida contemporânea, paradoxalmente assoma ultra-esteticizada, um “objeto autônomo”. Grande parte da produção artística contemporânea, por sua vez, proclama desde o final dos anos 70 ter conquistado o “espaço da vida”, do “cotidiano”, uma dimensão “social”, “etnográfica” ou o que seja que pretenda dissolver “a arte autônoma” afim de dar lugar a “aspirações” de “comunidades locais”; de fato, ao que tudo indica, a maior parte dessa produção debate-se aprisionada em pequenos, egóicos e caprichosos formalismos. Neste ensaio buscaria, de todo modo, relativizar a sentença tão categoricamente proferida sobre os destinos do legado moderno, interrogando, precisamente – e a partir da experiência concreta que nos oferece um trabalho de arte – se alguma virtualidade desse legado não teria sido deixada para trás. Cf. Almeida, J. et. al. “Entrevista com Otilia Beatriz Fiori Arantes”. *Rapsódia. Almanaque de filosofia e arte*, Departamento de Filosofia da FFLCH-USP, n. 2, 2002, p. 221-64.

³ Entre 1970 e 1978 a artista residiu em Milão.

meio norte-americano, mas uma esquisita mistura de niilismo e erotismo enfurecido. Essa peculiaridade ressaltava na arte *povera* e na *body art*, cujas manifestações surgiam como gestos de violenta insurgência do corpo à onipresença do mercado e de processos cada vez mais precoces e indolores de institucionalização cultural.

Sempre foi, portanto, como se o trabalho da artista tivesse apostado no lume fraco de uma virtualidade que, mesmo abalroada pelo curso arrebatador das coisas, poderia irromper de um recesso improvável, sem contudo poder assomar como forma, mas apenas como uma “vontade de ser”, nota singular a resistir, irreduzível e incômoda, numa situação adversa. Lá pelos anos 90, quando ficou clara a hegemonia da indústria do entretenimento em grande escala e dos interesses do *marketing cultural* de governos e de corporações transnacionais no gerenciamento da arte, nada havia de anacrônico ou de auto-indulgência num trabalho que descobria a escala ambiental e despertava para a exigência de encontrar, nesse *imbroglio* em que desandara a noção de espaço público, um lugar para a subjetividade. Vendo-se mais que nunca assolado pela destituição contemporânea da forma, pelo solapamento de uma dimensão da *experiência* tão crucial a ele, esse trabalho era impulsionado pela necessidade da transcendência; daí apostar numa forma que deveria realizar-se a que preço fosse, imperfeitamente, mesmo na iminência de um fracasso, em trânsito para um “não-se-sabe-o-quê”.

De fato, ele não persistiria senão pela evidência de sua própria energia imperiosa de *comunicar*, a contrapelo de tantos percalços. Assim, desde o princípio daquela década, ao mesmo tempo em que alcançava os grandes formatos, e com eles, passava a ter de lidar com problemas estruturais, de sustentação e implan-

tação permanente (e com a arquitetura, seja o que for que isto designasse), a produção de Iole fazia-se meio que pelas bordas, mediante gestos oblíquos, descontínuos, sem a eloquência expressiva que havia marcado a trajetória da artista até então, mas nem por isso menos explosivos. Recapitulemos, pois, o momento em suspense em que a circunstância de um debate pressupunha na artista um arsenal discursivo e conceitual à altura do tema proposto, momento que também parece flagrar os dilemas que o trabalho principiou a enfrentar nos últimos quinze anos⁴.

Não é difícil atinar com o possível constrangimento de Iole em “analisar” os problemas contemporâneos da arquitetura”, logo ela, cuja obra surgira tão naturalmente engastada no pressuposto de que a “arquitetura” começa, afinal, com um primeiro gesto do corpo para “instaurar-se” no ambiente, sendo essa obra desde sempre uma espécie de arquitetura genética, na qual os planos, os limites, seriam estabelecidos pela extraordinária veicidade do próprio corpo, de querer projetar-se incessantemente “mais além”. Como ademais poderia “refletir” sobre arquitetura justo um trabalho que tomara cada vez mais, e a partir de um imperativo interno, “natural” como se disse, a feição de uma “arquitetura orgânica”, uma pele, ou membrana que pareceria se estufar e ganhar vértebras no movimento de extroversão do corpo para o espaço? Como poderia, logo ele, render-se à incômoda conjunção que no título do debate separava, como formações estanques e estampadas em contraposto, os dois termos – arte e arquitetura?

Ora, não havia sido o luminoso ponto de convergência entre esses termos, como se disse, o que a tradição construtiva moderna, em seus melhores momentos, havia buscado tão calorosamente? E já não convimos que havia remanescido algo do ideal dessa convergência cintilante

⁴ Devo ao artista Thiago Honório a observação de que o trabalho de grandes dimensões que a artista produziu especialmente para a Capela do Morumbi [São Paulo, 1990] foi o primeiro a envolver questões arquitetônicas, não apenas em razão de sua escala, mas também de seus procedimentos “construtivos”.

na obra de Iole? Como, então, decretar a falência de uma experiência histórica tão substancial como a da renovação moderna do meio artístico e cultural do país na virada dos anos 50 para os 60 (sem embargo dos impasses que carrega consigo)⁵, se, apesar dos pesares, o trabalho de Iole era a evidência cabal de que alguma virtualidade restara daquela idéia lírica de fundir a arte ao mundo da técnica, ainda que, a essa altura, só podendo reluzir como uma singularidade teimosa, irreduzível às generalizações e abstrações propanadas do título?

Contra todo pessimismo, seja de tipo frenético ou depressivo, o trabalho de Iole de Freitas era a demonstração cristalina da possibilidade de um erotismo da forma, daquele ethos da *construção* que fora êmulo do construtivismo russo e do neoplasticismo holandês, como depois seria das manifestações mais heterodoxas da corrente construtiva mundo afora, de parte da arte latino-americana, e especialmente dos caminhos únicos da produção neoconcreta brasileira. Desta, ainda hoje se vêem as sólidas conseqüências culturais – tal é o caso da própria obra de Iole e de toda uma geração que lhe é contemporânea – e o tempo revela sua contribuição tão mais original quanto mais percebemos o quão surpreendentemente herética se forjou em face da histórica matriz européia.

São, todos sabemos, traços característicos da tradição construtiva que se mantêm vívidos na obra da artista: a franqueza dos procedimentos, a afetividade e o intimismo arrancados a materiais até há pouco arregimentados pelo alheamento dos processos industriais, como também o fato de que ela logre êxito nessa façan-

ha sem fazer mais do que estirar ao máximo as qualidades intrínsecas, estruturais desses materiais. Estamos, não se pode esquecer, diante de alguém cuja educação para a arte foi fortemente marcada pela exigência construtiva do belo como simplicidade, despojamento, como eloqüência da própria “verdade” dos materiais... E inequivocamente modernas são, do mesmo modo, a transitividade, e mesmo a transparência que os trabalhos de Iole buscam entre “interior” e “exterior”, o “dentro” e o “fora”, a surpreendente desenvoltura com que vão da escala íntima, das coisas miúdas que se ajeitam manualmente, à impessoalidade sóbria de uma dimensão pública. Desses traços derivaria, aliás, o caráter *público*, cheio de urbanidade⁶ desse trabalho, cuja saga sempre fora, precisamente, a da superação da dimensão privada e egóica da subjetividade em direção a um “outro”, esse lugar que se estende irrecorrivelmente para fora de mim, do lado de “lá”.

Defrontada a um questionamento que levaria a um abismo de evasivas e preleções dificilmente verificáveis – aquele onde nos vemos todos precipitados atualmente, açambarcados como estamos por um sistema da cultura trespassado pela anomia – a artista não poderia responder senão com a evidência da vibração dessas qualidades em seu próprio trabalho, contra tudo o que se pudesse dizer em contrário, nos diagnósticos da falência e da exaustão da imaginação moderna. Não terá sido, de todo modo, a partir de uma posição “externa”, de argumentos assentados em conceitos históricos e sociológicos, que a artista marcou posição naquele debate.

⁵ O ensaio de Ronaldo Brito anuncia já no título essa crise: *Neoconcretismo/Vértice e ruptura da experiência construtiva brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

⁶ “*Le respect d'autrui et de soi-même qui s'appelle d'ailleurs, à juste titre, l'urbanité*”(Giraudoux); apud. “*urbanité*”, em Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française*, Paris: Le Robert, 1981, p. 2052. [“O respeito ao outro e a si mesmo que se designa, com todo fundamento, por urbanidade”; trad. da autora].

Sendo impossível render-se às generalizações que inevitavelmente se poriam em marcha, mas tampouco declarar certezas sobre o assunto, Iole diria, de maneira um tanto insolente, que continuava a encontrar, aqui e ali, exemplos de excelente arquitetura, que tanto mais a fascinavam quanto mais logravam realizar aquilo que ela julgava o feito eticamente mais extraordinário dessa prática: a experiência de arrojado o corpo para “o outro lado”, como o arremesso acelerado de uma ponte; a possibilidade de inventar esse espaço indeterminado entre um “dentro” e um “fora”, de fazer comunicarem-se um antes e um depois, um cá e um tanto além, esses “lugares” que não existem, enfim, senão projetualmente, e dos quais se pode desfrutar apenas em alguns objetos arquitetônicos muito especiais.

Assim, em vez de interiorizar o sujeito abstrato e universal pressuposto no distanciamento crítico que o “tema” lhe solicitava, e acolher a premissa de que seu trabalho “teria” alguma “relação” com a arquitetura, Iole de saída reagia ao debate com uma espécie de mímica corporal, como a exprimir algo que nesse trabalho se dava de modo inefável e singular, irreduzível ao nexos histórico posto entre “arte e arquitetura”, tal como ocorria no título apresentado aos participantes. Estirava, então, suavemente os braços para figurar uma “passagem” ou talvez o flutuar numa descontinuidade absoluta, na qual o corpo, ainda que apenas por um lapso, não seria senão um assombroso *nada* imerso em virtualidades. Com isso a artista parecia dizer que o que fazia havia sido, desde sempre, uma espécie de arquitetura genética, na qual cumpria inventar, de cada vez, a condição de aparecimento desse corpo, tal condição só se apresentando, por sua vez, a partir da resistência de um “outro”.

Dito de outra maneira, se havia ali alguma “arquitetura”, esta só poderia dizer respeito ao “lugar” que o corpo teria infatigavelmente de se constituir, e nunca de maneira definitiva, porquanto produzindo-se na urdidura de outros tantos lugares, de outros tantos corpos, como

que resistindo a eles sem deixar, entretanto, de acolhê-los, como a outras tantas singularidades que no mínimo deviam ser consideradas. No final das contas, era como se afirmasse que seu trabalho se fazia justamente a contrapelo da Arquitetura (assim, com letra maíuscula) e do tanto de imperativos sistêmicos que a flanqueiam. Iole, dessa maneira, des-historicizava o termo, fazia-o recuar ao grau zero de uma dimensão fenomenológica, uma “resistência exitosa à natureza”, como diria na mesma ocasião o arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em formulação cortante e só aparentemente simples, porquanto “natureza” compreendendo aí, evidentemente, a natureza interiorizada, já feita cultura, ou a cultura já reconvertida à natureza, tanto faz.

Uns Nadas é a volatilização *em ato* da arquitetura, e tal experiência de modo algum é vivida como luto ou despedida, mas como exploração de sendas desconhecidas, espécie de trabalho hermenêutico de recapitulação de passos dados em falso, de desentranhamento laborioso do punhado de auto-enganos nos quais a arte moderna terá se deixado embalar, em sua aspiração a uma dimensão pública que, conforme acreditava, só poderia ser alcançada a partir da superação de um eu inarredavelmente privado. Por isso mesmo o mais recente trabalho de Iole busca possibilidades que terão escapado àquela pretensão de totalidade embutida no tipo de pensamento dualista no qual as vanguardas modernas haviam se enredado e que não cessava de confrontá-las àquela série de polaridades de progressão infernal, tais como íntimo *versus* público, individual *versus* coletivo, interioridade *versus* exterioridade e assim por diante.

As paredes paradoxalmente lânguidas e retesadas que se revelam em *Uns Nadas* – coeficiente mínimo de aparecimento de um trabalho – figuram a um só tempo contraposição ativa e suave acomodação ao ambiente. É como se atinassem, afinal, com uma insuspeita porosidade entre um mundo íntimo, calorosamente envolto na potência do informe, e o mundo anômico da cultura, no qual se inscrevem indiferentemente a arte, a arquitetura e sua tão

invocada quanto problemática dimensão pública. Mas, no lugar dessa arquitetura, feita de tecnologia e racionalidade abstrata, *Uns Nadas* constrói uma outra, lábil, instável, de percurso elíptico e dubitativo, pressionando para esgueirar-se pelos interstícios.

Retomemos sumariamente a trajetória que levara a *Uns Nadas*. Já se sabe que desde o final da década de 1980 o trabalho de Iole dava uma guinada nos relevos insuflados de ar que havia produzido até então, e que ensaiava deslanchar escala ambiental, em meio a um processo no qual se veria freqüentemente açodado pelos enquadramentos da arquitetura, pela premissa de que cada nova intervenção realizada *in situ*, pensada para um lugar específico, estaria necessariamente a estabelecer um “diálogo” com a arquitetura. Ora, no caso dessa artista já vimos como se trata justo do contrário... de se constituir rente à arquitetura, sempre como algo além ou aquém dela, empurrando-a ou contraindo-se por seus poros, esfoliando seus planos, limando suas angulosidades, amolecendo seu prumo, pressionando seu teto como se fosse para altear uma abóbada.

* * *

O trabalho é respiração

Um conjunto de obras de grande escala, realizadas em espaços fechados e abertos, ou em ambos, simultaneamente, com elementos que atravessam portas, paredes e despontam em fachadas, precede o trabalho que Iole de Freitas produziu especialmente para o Museu Vale do Rio Doce, em Vila Velha, no Espírito Santo. Não surpreende, portanto, que este trabalho

ocupe uma espécie de “zona fronteira”: brota no interior do velho depósito ferroviário, hoje transformado em espaço de exposições, e desemboca na plataforma lateral do edifício como um complexo de tubos de metal arqueados e placas flutuantes de policarbonato, que se interrompe rente ao canal do porto de Vila Velha. A localização, privilegiada, faz com que a obra propague no ambiente seu desenho em redemoinhos, contrapondo suas formas leves, translúcidas e aerodinâmicas às pesadas embarcações que atracam no porto, carregadas de petróleo, minério de ferro e outras matérias-primas ligadas à produção de energia e à tecnologia de ponta. Mas há uma extraordinária simbiose entre a obra e o lugar nevrálgico sobre o qual se debruça, pois os veios metálicos que se estiram até a borda do canal agitando suas bandeiras parecem conduzir a mesma seiva vital que conecta o porto à economia planetária. Embora a intervenção surja no contexto de uma mostra que apresenta recorte conciso da produção de Iole dos anos 90 para cá, constitui, sem dúvida, o acontecimento central do evento, pois radicaliza e aponta novas direções à totalidade da obra. Discuti-la é, então, tocar em questões cruciais do pensamento da artista.

Como se disse, o projeto no Museu Vale do Rio Doce agrega a experiência acumulada em toda uma trajetória, cujo marco é o ano de 1999, quando aparece *Dora Maar na piscina*,⁷ de grande impacto na carreira de Iole. Desde o princípio dos anos 80, eram recorrentes no vocabulário da artista materiais planos e lineares, sensíveis a uma ação direta: correias de borracha, chapas flexíveis de cobre e latão, telas aramadas, emaranhados e alinhavos de fios metálicos, placas de vidro e ardósia. Apresentavam-se em sua identidade de origem, francos, trespasados pelo ar, sem soldas, parafusos ou eixos

⁷ Trata-se de uma instalação permanente realizada na piscina do Museu do Açude, no Rio de Janeiro, em 1999, inaugurando o projeto “A forma na floresta”, organizado por Márcio Doctors. O projeto contou, posteriormente, com a participação de vários outros artistas, que produziram obras em diversos locais no amplo terreno ocupado pelo Museu.

ocultos de sustentação, ainda que viessem a compor arranjos complexos, altamente expressivos e de grandes formatos. Mas *Dora Maar na piscina*, que se seguia a uma obra, como se viu, até então marcada por forte caráter gestual, habituada à escala do corpo e à abordagem direta dos materiais, defrontava a artista com um universo inédito de questões. Como preservar a singularidade, as vibrações mais sutis do gesto que se imprimia nesses materiais, a verdade da expressão que eles manifestavam, o balanço hesitante entre suas partes em trabalhos de grande escala, concebidos como instalações permanentes, para se ver a céu aberto? Como preservar essas qualidades em objetos que, despontando num espaço público, passavam a requerer, em razão de sua destinação mesma, uma inteligência estrutural, cálculos de sustentação e viabilidade técnica? Como, afinal, lidar com a tecnologia como meio de expressão, uma vez que todo um repertório consolidado de materiais vulneráveis ao gesto, e o tipo de envolvimento pessoal que Iole mantinha com estes materiais aos poucos demonstravam-se inadequados para enfrentar as novas condições que se impunham à obra?

Havia, além disso, nos trabalhos anteriores, uma memória da pintura, latente nos efeitos ópticos produzidos pela constelação de superfícies variadas: jogos de claros e escuros, de texturas, densidades, transparências, justaposições e acumulações de planos, enfatizando variações tonais e de gesto e qualidades da matéria. De algum modo, a presença remota dos valores ópticos da pintura no cerne mesmo de um trabalho historicamente ligado aos problemas da escultura, ou da tridimensionalidade, tendia a prendê-lo a uma parede ideal, a um recesso imaginário, que impediam seu confronto mais contundente com o espaço físico. Era como se esse espaço fosse continuamente sugado, consumido na interioridade afirmada pelo trabalho ou, dito de outro modo, como se as superfícies que lhe serviam de ponto de partida devessem se escamar, se estufar ou desmoronar até serem capazes de se projetar no espaço.

Assim, a noção de interioridade, que é sempre obviamente referida a uma origem (a parede, ou talvez o paralelismo que se pode estabelecer entre esta e a posição axial do corpo no espaço), teria um caráter genético na obra de Iole, constituindo a própria condição de possibilidade de aparecimento do espaço, mesmo que recessos e volumes aí surgissem imersos em indeterminação, fazendo comunicar e alternar o “dentro” e o “fora”.

Dora Maar na piscina lançara-se àquele novo horizonte de problemas; com sua estrutura leve e vazada de tubos de metal, que brotavam como linhas propulsoras e se erguiam do fundo de uma piscina, sustentando placas ondulantes de policarbonato, buscava fundir-se à dimensão física do espaço, alcançar um escala ambiental. Embora se tratasse de intervenção um tanto distante do centro do Rio de Janeiro, numa paisagem natural que certamente sobrepujava a imagem da cidade vista à distância, era o primeiro trabalho de Iole projetado para implantação permanente em local público. O entorno que o cercava – um extraordinário recanto de floresta tropical – naturalmente atraía a adesão fácil de conteúdos idílicos e pastorais, mas o trabalho mostrara-se implacável em seu rigor e precisão formal. Iole integrava-o simultaneamente à atmosfera lírica da paisagem e à arquitetura do Museu, residência senhorial da década de 1930, e lograva fazê-lo sem retirar ou abrandar a contundência da obra. O conjunto faz pensar num gigantesco pássaro capturado na armadilha de um buraco vazio, as asas desconjuntadas, travadas, sem perder, contudo, a majestade de um vôo congelado, como em estado de potência.

Havia, nessa obra, a aceleração desenvolvida, mas também a torção dos tubos que, na condição adversa de um espaço que confina e isola, refreavam e refaziam o sentido do movimento ou mudavam subitamente de direção e se lançavam a um formidável impulso ascensional, visando compensar a compressão lateral do trabalho. E mais: utilizar a piscina – um espaço, por assim dizer, negativo, um acidente na linha

de horizonte e um vão de difícil ocupação em meio à prodigalidade da paisagem tropical – significava, de saída, descentralizar o lugar do próprio trabalho, dissolvê-lo no ambiente. Não apenas ele passava a prescindir de um centro, de uma ordenação axial de seus elementos, como também deixava de velar um “interior”. Paradoxalmente incrustado no vão da piscina, comprimido entre seu piso e suas paredes, tinha como movimento crucial precisamente este prolongar-se para muito além da “centralidade” e “interioridade” que lhe haviam sido dadas como condições *a priori* – era um acontecimento vivo, volatizando-se na paisagem, desonerado de toda massa e volume.

Os trabalhos posteriores de Iole não cessaram de aprofundar as questões com que ela havia se deparado na instalação do Museu do Açude. Iam adquirindo uma face despojada, precisa e cortante. A silhueta a um só tempo graciosa, enérgica e isenta de sentimentalismos distinguiria a instalação do Museu Vale do Rio Doce, no cenário da arte contemporânea, como um campo renovado de indagação das possibilidades do gesto e da expressão, que a obra peculiarmente afirmaria como experiência duramente construída e conquistada pelo corpo. Havia sido um desafio e tanto realizar uma primeira instalação ancorada apenas em pontos estratégicos essenciais, praticamente solta no ar, na qual o solo e a superfície mural apareciam como forças possantes, que deveriam resistir aos arranques e alteamentos da obra.

A localização solitária, defronte ao canal do porto de Vila velha, numa faixa estreita de terra onde sobressaía o contraste entre a modesta arquitetura de um galpão de alvenaria e o rumor surdo dos grandes cargueiros que passam rente à plataforma do Museu, obrigava o trabalho a cotejar suas energias orgânicas, seu poderoso antropomorfismo latente mesmo sob a secura de seu desenho abstrato, com a objetividade da vida material, com o fluxo das mercadorias, negócios e informações estratégicas do mundo do Capital que aquele lugar representa.

Entrementes, Iole adotara novos procedimentos de produção. Para alcançar aquela escala ambiental a obra havia adquirido novas habilidades, capazes de responder de maneira ágil e eficiente ao comportamento dos materiais nas mais diversas situações. Doravante a artista via-se obrigada a negociar a amplitude de suas intervenções com instâncias administrativas e operacionais, a delegar a terceiros trâmites anteriormente resolvidos no âmbito estrito do ateliê, e, muito freqüentemente, a mudar o plano inicial de suas intervenções, pois elas passavam a irradiar vida própria e a demonstrar surpreendente autonomia, uma vez que solicitavam decisões pontuais, que brotavam diretamente dos “canteiros de obras”.

Um desses procedimentos decisivos que ingressara no processo de trabalho havia sido o uso de ripas delgadas e flexíveis de cedro macio que, com o auxílio de pequenas equipes, perfaziam arcos, elipses e ângulos em escala monumental, um balé coreografado pela artista, com sucessivos ensaios *in loco*, de caráter eminentemente empírico, destinado a testar a resistência desses materiais às torções e estiramentos por ela imaginados. Na grande instalação projetada para o Museu Vale do Rio Doce tais estudos se mostrariam de importância vital, pois o arranjo, complexo em face do contraste entre a quase imaterialidade das formas e a pujança das condições ambientais com que deveriam dialogar, implicava cálculos relativos à resistência das estruturas do edifício e à influência da geografia local no comportamento do trabalho. De algum modo, trava-se aí um corpo-a-corpo com os limites da técnica: por meio de recursos elementares, precisos e rigorosos, a obra transgredia tecnologias consagradas, colocava-as diante de problemas inusitados ou as submetiam a desempenhos inesperados.

O problema do movimento – não como representação, mas como operação mesma do trabalho – tendo germinado na obra do Museu do Açude, se impunha agora de modo crucial. Na instalação à beira do canal as formas haviam

se emancipado definitivamente da moldura ideal do plano, desdobravam-se obliquamente em relação ao chão e à parede do galpão, deshierarquizavam-nos como se resistissem à força da gravidade, rompiam, afinal, o antagonismo entre interior e exterior conflagrado no pensamento da obra precedente, mesmo naquelas que mais enfatizavam a continuidade das superfícies no espaço. Isto não significa que a artista tivesse destituído o caráter genético, formador, que a noção de interioridade sempre tivera em sua obra. De fato, a questão da interioridade reaparecia em novos termos, desonerada de todo substrato dualista, e passava a descrever não tanto uma qualidade do espaço como do movimento, doravante entendido como a possibilidade de uma comutação incessante entre interior e exterior, entre a manifestação das texturas mais granulares da vida afetiva e a lida impessoal, regulada para a grande escala, com as determinações do ambiente.

Diferentemente da instalação no Museu do Açude, que a despeito da leveza, de sua ênfase na matéria atmosférica, ainda poderia ser percebida como uma “estrutura”, a obra atual aspirava, ela própria, a aparecer como puro movimento – já agora não se tratava de “adicionar” nada ao espaço, não se tratava nem mesmo de abordar questões relativas à extensão, mas de ganhar amplitude, de aumentar a escala do corpo, num processo em que o que contaria seria o cálculo de energia necessário a cada modalidade de movimento, a cada velocidade, mais do que a ocupação física do espaço. Em outros termos, toma o ar, a atmosfera, o ambiente circundante como o lugar de uma interioridade em constante propagação, uma espécie de dispositivo pneumático, calibrando conforme a circunstância seu fôlego e amplitude.

Para que o movimento que engendra a obra não fosse percebido como um objeto – vale dizer, como representação do movimento – era preciso desnaturalizá-lo, esvaziá-lo da dimensão reflexa e comportamental, e sobretudo infundir-lhe potência, uma reserva de energia que

nunca se atualizaria por completo, e assim manteria aquele complexo de artérias permanentemente irrigado. Embora o trabalho dê a impressão de se desenvolver sem atrito com forças externas – mesmo a comprida parede que ele atravessa parece servir-lhe sobretudo como pano de fundo –, seus movimentos amplos e cheios de volição não dizem respeito a uma fenomenologia do gesto; em muitos trechos a trajetória dos tubos é refreada, estanca e se retesa, em descompasso com a imagem de continuidade e fluidez que se tem do conjunto. As grossas paredes do edifício, que à primeira vista pareceriam apenas introduzir-se como suporte ao desenho elegante de um conjunto escultórico, não exercem ali a função estática de limite espacial ou moldura do trabalho; elas lhe servem de lastro, garantindo a articulação interna de seus movimentos mais hiperbólicos mesmo em face das violentas rajadas de vento que sopram no canal. O trabalho, assim, “acontece” entre o chão e a parede, como num torvelinho de linhas, sem centro, sem qualquer sugestão de ortogonalidade, numa produção contínua do “exterior” pelo “interior”.

O movimento, portanto, é construído, e construído com rigor e método, embora o processo se revele tentativo e dependa da superação pontual de desafios, de dificuldades operacionais e mudanças constantes no plano original do trabalho. Na verdade, não há propriamente um “plano” que possa antecipar o trabalho; há um pensamento visual que lentamente vai adquirindo consistência interna e ganhando presença física, e que é primeiro entrevisto em delicados estudos de ateliê, confeccionados em papelão ou papel ordinário, dobrados e recortados, trespassados por delgados filamentos de metal. Mas as decisões essenciais são tomadas sempre no embate empírico com cada contingência posta para o trabalho. Aparentando lepidéz e fluência, a instalação de Vila Velha condensa tentativas e erros, uma infinidade de marchas e contramarchas que permanecem soterradas na história de cada um de seus gestos,

apagadas pelo brilho cinético dos tubos e pelo jogo de reflexos que turbilhona as superfícies de policarbonato.

A despeito da sugestão de velocidade, emana desses movimentos uma temporalidade espessa, sem desfecho, sem culminações, como que em camadas múltiplas e simultâneas de acontecimentos que não podem ser descritos nos termos de uma progressão única, contínua e seqüencial. Daí a impossibilidade de reter o trabalho num relance – ele se mostra diverso de cada posição que se o observa, e nenhuma é

capaz de reintegrá-lo, de fechar-lhe os contornos. A memória refratada da pintura, que o tempo não erradicara da obra, curiosamente não o reporta a um plano ideal, mas o liberta mais decisivamente como puro movimento: um complexo de forças que multiplica o espaço, que o potencializa como lugar de passagem e transformação, mas sempre a partir de uma escala humana, da plasticidade de um corpo que se percebe além de si mesmo, comensurável com as energias monumentais concentradas naquele porto.

